

ПРОБЛЕМА ИКОНОПИСИ И ЖИВОПИСИ
В ПОВЕСТИ И. С. ШМЕЛЕВА *НЕУПИВАЕМАЯ ЧАША*

Валерий Лепяхин

(Lepahin Valerij, Szeged)

В 1878 году, когда будущему писателю было пять лет, на всю Россию прославилась икона Божией Матери *Неупиваемая Чаша*, а через сорок лет известный писатель Иван Шмелев издал повесть, посвященную этому чудотворному образу. Произведение было опубликовано сначала в Симферополе (1919), а затем в Москве (1922). Автор иконы *Неупиваемая Чаша*, как и большинства других чудотворных икон, неизвестен, и писатель в своем произведении задался целью художественно воскресить жизнь этого мастера. Шмелев пишет лирическую историю жизни, любви и трудов крепостного иконописца и живописца Ильи Шаронова.

Действие повести происходит в первой половине XIX века. Илья Шаронов – сын сельского маляра, крепостного Терентия. С малолетства он помогает отцу в малярных делах, а скоро у него проявляется любовь к рисованию и большие способности ко всякому художеству. Барин посылает его учиться живописи в Германию и Италию. По возвращении оттуда Илья расписывает новый храм в родном селе Ляпуновке. Важнейшим сюжетным поворотом повести становится его любовь к молодой барыне Анастасии, прекрасный портрет которой он создает. Вместе с портретом он пишет икону *Неупиваемая Чаша*. На этой иконе он придает Богородице черты своей возлюбленной. После неожиданной кончины барыни он скоро умирает совсем молодым, икону дописывают и ставят в монастырском храме, и она становится чудотворной. Таков вкратце сюжет повести.

Имя и фамилия главного героя повести говорящие. Илья в переводе значит «крепость Господня». А герой Шмелева отличается редкостной личной чистотой, как душевной, так и телесной. Можно отметить, что церковь в Ляпуновке освящена также в честь пророка Ильи. Фамилию же художника можно возвести к древнерусскому слову «шбры», т. е. краски. Наконец, нельзя не обратить внимания на имя отца Ильи – маляра по профессии. Терентий в переводе с греческого значит «полирующий», «растирающий». Итак, крепильное имя Илья относится к личности героя и указывает на его набожность и верность Богу, что многократно в разных эпизодах повести подтверждается писателем, а фамилия Ильи говорит о его призвании, профессии, что усилено и именем отца – отчеством героя.

В художественной биографии крепостного иконописца и художника Ильи Шаронова можно обнаружить немало житийных черт, что естественно, поскольку Шмелев изображает прежде всего иконописца.¹ Как говорит писатель, Илья рос «у Божья глаза» на скотном дворе с телятами, поскольку мать его умерла, а отцу было не до него. Все опасности детского возраста благополучно миновали, ибо, как еще раз подчеркивает писатель, «Божий глаз сохранял». ² Позже мотив особого покровительства Божия, даже избранничества, возникает опять: Арефий называет его «чудом Божиим», а монахини монастыря утверждают: «Благодать Божия на нем... произволение!»

Откровенно житийный мотив введен Шмелевым при описании плотских искушений Ильи. В двенадцать лет он стал прислуживать барину, которого народ прозвал Жеребцом. У барина был целый гарем, в котором были и недоростки, были и особо приготовленные для этого опытные девки. Барин заставлял Илью ходить нагим и «делать разные непотребства». И все это со стыдом и слезами перетерпел Илья, оставшись чист душой и телом. Позже уже в более зрелом возрасте ему было послано еще одно искушение. Любовница барина Зойка заперлась с ним в спальне и обнаженная соблазняла его. Илья понял, что это бесовское искушение. Он встал на колени, помолился прп. Иоанну Киевскому,³ а потом, взяв из камина головешку, ткнул в грудь блудницы. Расхождение с известными житиями здесь только в том, что святые при плотских искушениях причиняли боль себе: или огнем, или каким-либо орудием.⁴ После этого барин повез Зойку на ярмарку в Киев, а там она

¹ Впервые житийность биографии героя повести отмечена О. А. Комковым (см. О. А. Комков. *Образ иконописца в русской художественной традиции («Запечатленный Ангел» Н. С. Лескова и «Неупиваемая Чаша» И. С. Шмелева)* // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. М., 2001. № 1. С. 128.

² Шмелев даже в этой детали «иконографичен», ведь «глаз Божий» составляет часть композиции некоторых икон, преимущественно поздних – конца XVII–XVIII веков.

³ Характерно, что Илья обратился с молитвой к прп. Иоанну Многогортелливому, которому посвящена отдельная глава в Киево-Печерском патерике (слово 29). Иоанн более тридцати лет боролся с плотской страстью, носил вериги и даже закапывал себя в землю, но ничего не помогало. Исцелился же он от мощей прп. Моисея Угрина, также много претерпевшего по причине блудного искушения от хозяйки-полячки (ПЛДР. Т. 2. С. 539–542). Житие прп. Моисея составляет следующую главу Киево-Печерского патерика (ПЛДР. Т. 2. С. 543–554).

⁴ Такой эпизод встречается в повести Льва Толстого *Отец Сергей*. Вероятно, основой для Толстого послужило житие прп. Мартиниана (V в.) и *Древний патерик*. В житии прп. Мартиниана рассказывается, что при искушении преподобный внес в келию хворост, поджег его и встал на огонь. Искушавшая его женщина по имени Зоя (вспомним здесь Зойку Шмелева), потрясенная виденным, ушла в монастырь и впоследствии прославлена как святая (*Жития святых*. Т. 6. М., 1905. С. 256–273). А *Древний патерик* рассказывает, что при подобном искушении старец жег себе пальцы на свече (*Древний патерик*. М., 1899. С. 85–87).

пропала. И здесь в повести снова возникает киевский мотив: по молитвам к киевскому святому Господь убирает искушение в лице Зойки и именно в *Киеве*.

После этого и барин совсем переменялся. Он приказал сшить себе власяницу, становился коленями на крупу с солью и молился. Ильёю он заставлял читать себе Псалтырь. Тогда и Илья попросил себе власяницу, и начали они вместе подвижничать. Только на две недели хватило барина, но опыт подвижничества и ношения власяницы у Ильи остался.

Житийность истории Ильи подчеркивается Шмелевым и позже. Уже в Италии, будучи уже юношей, а не подростком, Илья продолжает вести целомудренную жизнь. В то время он был красив и статен, но не пил вина с товарищами и не провожал девушек, за что последние на него обижались, а товарищи прозвали его «девочкой».

Но в своеобразном «житии» Ильи Шаронова Шмелевым отмечены не только плотские, но и другие искушения, которые претерпел иконописец. Когда Илья закончил обучение в Италии у мастера Терминелли, тот «искушал» его деньгами и славой, предлагая остаться навсегда в Италии, обещая высокую плату, работу в паре с ним, с Терминелли, и предсказывая, что не за горами то время, когда Ильёю пригласят писать портрет самого папы римского. И это искушение выдержал Илья: он, крепостной человек, вернулся из свободной страны к барину.

К житийным мотивам надо отнести молитву, к которой часто прибегает Илья, с детства любивший молиться. Первым самовольным поступком крепостного мальчика было тайное бегство из барского дома в Высоко-Владычный монастырь, чтобы помолиться Богу, чтобы припасть к украшенной золотом, лентами и пушистыми георгинами иконе Божией Матери.⁵ К житийному мотиву можно отнести и появление в тот момент старушки-монахини, которая утешила Ильёю, дала ему краткую молитовку к Богородице («Защити-оборони Пречистая»), помолилась вместе с ним, дала просфору, перекрестила и проводила домой. И вообще монастырь сыграл в жизни шмелевского героя заметнейшее место, вплоть до того, что и написанная им икона осталась в монастыре.⁶

Молитва помогает герою чисто перенести постыдные зрелища в барском доме; молитвою он избегает блудного искушения от Зойки; с молитвой он покидает родную Ляпуновку, потратив последнюю ночь на то, чтобы сбежать в монастырь и отстоять утренью; и в путь он отправляется только после

⁵ Кротко играло солнце в позолоте икон, тихо теплились алые огоньки лампад, — пишет Шмелев, вслед за Достоевским и Толстым отмечая редкое сочетание солнечного света и теплых неярких огоньков лампад на ризах икон (И. С. Шмелев. *Повести и рассказы*. С. 263).

⁶ Всегда ему была от монастыря радость, — замечает писатель. (Там же. С. 293).

молебна, заказанного барином уже в самой Ляпуновке. Цель отъезда Ильи косвенно связана также с молитвой. Барин обещает крестьянам: после возвращения Илья распишет новую церковь и «будете веселей *молиться*». Также с молитвой Илья решает остаться ли ему в Италии или вернуться домой, а значит в крепостное состояние. На берегу Тибра он находит маленькую церковь и там перед «Богоматерью в нише» (вероятно, имеется в виду статуя) молитвенно вопрошает, надо ли ему возвращаться. И – что очень важно для житийного духа произведения – Илья не раз получает ясные ответы на свои молитвы-прошения или же обретает конкретную помощь. Шмелев отдельно отмечает детскую чистоту и народную простоту молитвы своего героя, который молился так, как научили его скотница Агафья, старушка-монахиня в монастыре и иконник Арефий. Илья с постоянной молитвой живет, пишет иконы. «Красуйся, ликуй и радуйся, Иерусалиме!» он поет не только во время писания икон, но даже во сне, поет и по дороге домой из Италии, предчувствуя начало росписи новой церкви в Ляпуновке.⁷ Шмелев не забывает и такую важную составляющую жития святого, как пост. Когда Илья приступил к написанию портрета Анастасии и иконы *Неупиваемой Чашы*, он не прикасался к пище, и только кусок хлеба и кружка воды поддерживали его силы.⁸

К влиянию житийного канона можно отнести несколько видений-снов, которых удостаивается у Шмелева его герой. Первое видение ему было во время работы с артелью Арефия: *Еще когда цвели яблони, в первые дни работы, вышел Илья из караулки на восходе солнца. Весь белый был сад, в слабом свете просыпающегося солнца, и хорошо пели птицы. Так хорошо было, что переполнилось сердце, и заплакал Илья от радости. Стал на колени в траве и помолился по-утреннему, как знал: учила его скотница Агафья. А когда кончил молитву, услышал тихий голос: «Илья!» И увидел белое видение, как мыльная пена или крутящаяся вода на мельнице. Один миг было ему это видение, но узрел он будто глядевшие на него глаза... В страхе приник он к траве и лежал долго. Илью поразили эти глаза – такие, каких ни у кого нет, будто и во весь сад глаза, светленькие, а через них видно, как он рассказывал Арефию. Смысл этого видения Илья в ту пору не понял, но положил в сердце своем – служить Богу.*⁹

Второе видение было дано Илье уже после возвращения из Италии и росписи сельского храма: *Миг один вскинул Илья глазами и в страхе и радости несказанной узнал глянувшие в него глаза. Были они в полнеба, светлые, как лучи зари, радостно опаляющие душу. Таких ни у кого не бывает. На миг*

⁷ См. И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 276, 277.

⁸ Там же. С. 299.

⁹ Там же. С. 265.

блеснули они тихой зарницей и погасли.¹⁰ На этот раз Илья «почуял» и понял: *Вот красота Господня*. И также понял Илья, как *неистощимо богат он и какую имеет силу*. Это второе видение становится прологом к финалу повести: к написанию знаменитого на всю округу овального портрета барыни с очами, явленными в двух видениях, а также иконы Богородицы *Неупиваемая Чаша* с ликом возлюбленной и теми же глазами.

Еще один ностальгический сон-видение посетил Илью в Италии. Писатель следующим образом рассказывает об этом: *Увидал (Илья – В. Л.) Высоко-Владычний монастырь с садами, будто смотрит с горы, от леса. Выходит народ из монастыря с хоругвями. Тогда спустился Илья с горы, и пошел с народом, и пел пасхальное. Потом за старой иконой прошел в собор – и не стало народу. И увидел Илья с трепетом голые стены с осыпающейся на глазах известкой, кучи мусора на земле и гнезда икон, – мерзость и запустение.*¹¹ Заплакал Илья и сказал в горе: «Господи, кто же это?» Но не получил ответа. Тогда поднял он лицо свое к Богу Саваофу и увидел на зыбкой дощечке незнаемого старца с кистью. Спросил его: «Кто так надругался над святыней?» Сказал старец: «Иди, Илья! Не надругался никто, а новую роспись делаем, по слову Господню». Тогда подумал Илья, что надо взять кисти и палитру и сказать, что надо Арефия на работу, а то мало... И запел радостно: *Красуйся, ликуй и радуйся!*¹² В этом сно-видении главного героя можно отметить несколько важных моментов: именно монастырь призывает Илью вернуться; он входит в храм вслед за старой известной ему с детства иконой, но в одиночестве; в соборе нет икон, лишь пустые гнезда иконостаса смотрят на него; отвечает ему икона неизвестного старца с кистью, по всей видимости иконописца; иконописец толкует Илье это видение: надо вернуться, чтобы расписать храм; Илья во сне сразу же думает о своем учителе Арефии; наконец, и в начале, и конце видения звучит **пасхальный** мотив: сначала Илья вместе с народом поет **что-то пасхальное**, а в конце пасхальное **конкретное** – «Красуйся, ликуй...» Этот пасхальный мотив создает рамочную композицию «видения».

На протяжении всей повести заметную роль в жизни Ильи играют иконы. Илья любил крестный ход с чудотворным образом Богородицы, и когда в Высоко-Владычнем монастыре выносили из собора чудотворную икону, вместе с народом валился под нее, проползал под ней, бывало, до трех раз. И

¹⁰ Там же. С. 285.

¹¹ Здесь невольно вспоминаются известные строки Гоголя: «Иконы вынесли из храма – и храм уже не храм; летучие мыши и злые духи обитают в нем» (Н. В. Гоголь. *Собр. соч. в 9 т.* Т. 6. С. 181).

¹² И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 276.

до самой смерти Ильи, подчеркивает Шмелев, помнил *пушистые георгины на образах*. В монастыре, куда он пришел к Арефию, ему нравятся благолепная тишина и *святые на стенах лики*. Он любил смотреть, как *кротко играло солнце в позолоте икон*. И в Италии тоска по родине у Ильи связана с иконами: *Белую церковь видел Илья за тысячи верст, и не манили его богатые, в небо тянувшиеся соборы. Закутку в церкви своей помнил Илья, побитую жестяную купель и выцелованные понизу дощатые иконы в полинялых лентях*.¹³ Герой Шмелева отмечает белый цвет храма, называет его «своим» (и потому, что он на родине, и потому что освящен в честь пророка Илии), упоминает купель, в которой крестили все село, в том числе и Илью,¹⁴ и зацелованные, потертые губами иконы. Монастырскую чудотворную икону он увидел в пророческом сне, когда решал, оставаться ли ему в Италии или вернуться. Именно благодаря видению, связанному с иконами (пустой храм с зияющими глазницами иконостаса), он всерьез решил отказаться от почетной работы, предложенной его итальянским учителем Терминелли.

Вернувшись в село, Илья пошел в монастырь на празднование Рождества Богородицы. Заглянул он и на ярмарку, раскинувшуюся под монастырем. Там он по-новому видит иконы: *Яркой фольгой и лаком резал глаз торговый «святой» товар из-под Хулуя, рядками смотрели одинаковые: Миколы, Казанские, Рождества...*¹⁵ В этом описании нельзя не заметить взгляда свысока, взгляда художника, прошедшего школу живописи в Италии, что подчеркнуто и внешним участием Ильи в крестном ходе: он смотрит на то, как народ пролезает под чудотворной иконой, но сам остается в стороне; детское отношение к иконе исчезло.¹⁶ Но все же нельзя сказать, что Илья совсем потерял православный вкус к иконе. Позже, перед тем, как приступить к написанию

¹³ Там же. С. 275–276.

¹⁴ Здесь в связи с ситуацией, в которой находится шмелевский герой, вспоминается народная мудрость: «Где родился (крестился), там и пригодился».

¹⁵ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 293.

¹⁶ Мало того, в Илье просыпаются ностальгические чувства. Наблюдая крестный ход, он думает о подобных шествиях в Италии: *Вспомнилось ему, как за морями носили на палках белые статуи, шли чинно монахи, опоясанные веревками, и выпускались – взлетали белые голуби... И пожалел, зачем не остался там: там светлее* (И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 294–295). В этом воспоминании скрыто два противопоставления: там белое, светлое, здесь – темное, грязное (белые статуи там и темные иконы здесь, белые голуби там и темный народ здесь, который к тому же валится в грязь под икону), там чинно, здесь сутолока и давка. В целом католических мотивов в повести немного, но они заметны и характерны. Отметим еще два: в Италии Илья молится перед статуей Мадонны и слышит от нее возглас: *Pax vobiscum!* (мир вам!), а во втором видении, бывшем уже после росписи церкви в Ляпуновке, Илья слышит звуками величественного хора, белые лилии в далеких садах и чувствует радость св. Цецилии, «покинутой за морями». (Там же. С. 285).

знаменитого овального портрета барыни, Илья молится ночью перед старой иконкой *черной, без лика, после отца оставшейся*.¹⁷ Характерно также, что Илья признался самому себе в своей любви к Анастасии, когда она везла цветы для чудотворной иконы. Названные житийные мотивы выявляют перед читателем важнейшие черты Ильи Шаронова, как личности.

Наряду с житийными мотивами в повести Шмелева последовательно проведено сопоставление и противопоставление иконописи и живописи, иконописца и живописца, иконы и картины, на которых строится характеристика художественного сознания героя. Еще в отроческом возрасте Илья познакомился с профессиональными иконописцами, руководитель которых Арефий стал его наставником. Обучаясь писать иконы, Илья делает быстрые успехи, причем его иконы настолько хороши, что Арефий пророчит: из Ильи получится «другой Рублев». Но при окончании росписи собора герой Шмелева, лишь вчера начавший писать иконы, неосознанно бунтует против иконописи. В дар своему учителю он пишет иконку его святого покровителя – прп. Арефы Печерского (XII в.). Этой иконкой он как бы хочет снять мучающие его вопросы или наоборот: громко и открыто задать их. Поэтому лик святого он берет у Арефия-иконописца, т. е. «мужика», и глаза ему пишет не строгие, как на иконах, а радостные и веселые, даже сияющие; все же остальное на иконе прописывает в полном согласии с «уставным ликописанием», как и учил его Арефий. Как же реагируют иконописцы? Мастера лишь «посмеялись»: **живой Арефий!** Это вся реакция. Диковинкой показалась им эта «икона». Сам же старый мастер – в смущении: конечно, по-человечески он рад подарку любимого ученика, образец даже вызывает у него слезы, но, оставаясь прежде всего иконописцем и искренне сознавая себя грешным человеком, он не может принять такого новаторства (хотя иконку, конечно, принимает). Первое возражение Арефия: как можно меня **грешного** написать в виде **святого**. Второе возражение можно считать и оправданием произведения Ильи: это не **икона**, а **церковный портрет**, т. е. портрет, стилизованный под икону.

Здесь Шмелев ставит проблему соотношения иконы и портрета: является ли икона портретом? Первый ответ – нет, не является. Икона есть **моленный образ** Спасителя, Богородицы, святого. Портретное сходство с изображаемым святым в иконе всегда остается на втором плане. Перед иконописцем стоит более сложная задача, чем портретное сходство; перед ним стоит сверхзадача: изобразить новое тело святого, «тело духовное» (1 Кор. 15:40,44), в котором святой пребывает в Царстве Небесном. Это тело преображенное благодатью Святого Духа, такое тело, в котором явлены во всей их чистоте и образ

¹⁷ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 298.

Божий и Богоподобие, утерянное в грехопадении. Но на поставленный выше вопрос возможен и другой ответ: в определенном смысле икона является портретом, она изображает святого так, что мы и без надписания чаще всего можем его узнать. Итак, в иконе должны быть явлены прежде всего **соборные** черты святости и вместе с ними **личностные** черты изображенного святого. Илья же написал **портрет**, пусть и стилизованный. И Арефий, увидев эту икону, ставит однозначный «диагноз»: *Не с нами тебе, Илья...* Не с нами, — значит не с иконописцами. Арефий первым понял природу дарования и призвания Ильи: его ученик должен стать живописцем, а не иконописцем. Профессиональный **иконописец**, который всю жизнь отдал своему делу, увидел в юноше прирожденного **живописца** и предсказал ему плавание по большому морю: один раз в изыскательном, а второй раз в сослагательном наклонении (плавать **бы** тебе). Большим же морем Арефий назвал все пространство живописи, которая не знает берегов, не знает и не признает церковного канона в той его форме, какая свойственна иконописи. Косвенно Шмелев здесь указал на принципиальное отличие иконописи от религиозной живописи. На этом расстанутся мастер-иконник Арефий и будущий живописец Илья Шаронов.

После «иконопортрета» прп. Арефия и ухода иконной артели Илья продолжает свои опыты подобного рода. Вернувшись из монастыря к барину в Ляпуновку, он продолжает писать иконы, но никак не может и не хочет бороться в себе талант живописца и портретиста, отказаться от желания придать святым сходство с конкретными людьми: он пишет отцу икону его покровителя мученика Терентия, а лик у святого — отцовский;¹⁸ он изображает преподобную Марию Египетскую в пещере, а похожа она на баринову любовницу Зойку, которая и самого Илью едва не ввела в грех; он пишет известного мучителя христиан императора Диоклетиана на троне, а похож он как две капли воды на барина. Владелец Ляпуновки, случайно увидев это художество своего крепостного, восхитился портретным сходством и живописным талантом Ильи и не пожалел денег. Так Илья, благодаря этим «иконам», попадает на учебу в Германию и Италию.

В общей сложности шмелевский герой проводит в ученических трудах в Дрездене у русского художника и в Италии у «ватиканского мастера» Терминелли четыре года. Он знакомится с искусством Леонардо и Микельанджело, Тициана и Рубенса, Рафаэля и Тинторетто. В конце учебы он пишет

¹⁸ Стоит привести реакцию барина на это произведение дословно: *Ты, дурак, и не понимаешь, что ты ге-ний! Но ты и негодяй за то, что во святого мученика Терентия Терёшку пьяницу произвел!* Здесь интересна перестановка местами святого и мужаика: Илья не мученика Терентия изобразил в виде мужаика (и пьяницы), а грешного мужаика изобразил как святого, как бы возвел в святого.

образ св. Цецилии, который признали одним из лучших ее изображений в Италии, а Терминелли отметил: сразу видно, что она **святая**. Преодолев искушение богатством и славой, он возвращается в родное село молодым человеком, уже профессионально владеющим кистью. На родине он не забывает чужеземную науку: по просьбе барина Илья пишет икону вмц. Анастасии, святой покровительницы барыни, но изображает ее «не уставно», как он сам признает, а по-новому – с белой лилией в руке, как написана св. Цецилия в Миланском соборе.

Когда наступает время отдать долг платившему за учебу барину и расписать церковь в Ляпуновке, молодой художник с удовольствием берется за храмовую роспись. Но тут с еще большей силой, чем прежде, до учебы, проявились его живописные склонности и желание радовать людей радостными ликами. Приходит в храм дьячок Капельюга, учивший в свое время Илью читать, и замечает: *По-новому, Илья, пишешь. Красиво, а строгости-то нету*. Заходит и заказчик-барин, этот хвалит: *Важно! Самая итальянская работа*. Из этих двух замечаний становится ясно, что шмелевский герой забыл науку Арефия и пишет в новой манере, которую еще с XVII века называли по ее характеру «живоподобием», а по источнику, оказавшему влияние, – «фряжской», т. е. итальянской. Дьячку Капельюге он объясняет: *Радовать хочу вас, вот и пишу веселых* (святых – В. Л.).¹⁹ В стенной росписи все святые у Ильи были в цветах и винограде, они *глядели и звали лаской*, ступали *по белым лилиям, под золотым виноградом*. Эта часть росписей Ильи, как можно понять по словам Шмелева, ориентировала зрителя скорее на земной рай, а не на небесный, не на горний Иерусалим.

В росписи были и другие новшества. На западной стене храма Илья в соответствии с древними канонами помещает *Страшный Суд*. Но молодой мастер вносит в традиционный сюжет свое разумение, вводит в него социальные мотивы: со скорбными ликами идут у него в ад сильные мира сего, а «нищие духом, плакавшие и смиренные» с веселыми лицами шествуют в рай. И позже гости усадьбы удивлялись на фреску, изображающую шествующих в рай: *деревенские лица, чуть ли не в зипунах*.²⁰ При этом шествуют они «радостно».²¹ Шмелев так описывает это шествие: *Шли они в разноразличной толпе несметной, и, затерявшиеся в веренице светлой, ведомые Илье: и маляр*

¹⁹ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 283.

²⁰ Там же. С. 255. Искусствоведы многократно обращали внимание на то, что на фреске *Страшного Суда* Андрея Рублева во владимирском Успенском соборе шествующие в рай изображены со светлыми даже радостными ликами. И там это понятно и оправдано: они полны радостного предчувствия встречи с Богом.

²¹ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 284.

*Терёшка, (отец Ильи – В. Л.) и Спиридоша-повар, и утонувший в выгребной яме Архипка-плотник, и кривая Любка, и глуповатая Сафо-Сонька, и живописный мастер Арефий [...] многое множество.*²² В таком понимании святости сказалось, на наш взгляд, свойственное народу и отчасти либерально-демократической интеллигенции наивное убеждение в том, что бедность, нищета сами по себе являются как бы «пропуском в рай». Фольклор, а также так называемая демократическая сатира, дают немало примеров такого отношения к бедности и беднякам. Вероятно, в некоторой степени это убеждение разделял и Шмелев, поэтому его Илья и посылает в рай без разбора всех своих знакомых крепостных – как девок, так и мужиков, даже тех, которые никак не заслуживают этого. Однако, церковный народ в Ляпуновке не оценил труды Ильи. Он сам с горечью признает: *Расписал им церковь, а никому и не нужно.*²³ Не помогло ни то, что у всех радостные лики, ни то, что среди шествовавших в рай многие могли узнать себя. И сам Илья не испытал полной радости от своей работы.

Закончив работу в родном селе Илья сам предложил расписать снаружи южную стену монастырского храма. В обители согласились с радостью. *А через месяц, – восхищается работой своего героя Шмелев, – молодой Георгий на белом коне победно разил поганого змея в броне, с головой как бы человека. Дивно прекрасен был юный Георгий – не мужеского и не женского лика, – а как Ангел в образе человека, с бледным ликом и синими глазами-звездами. Так был прекрасен, что послушницы подолгу простаивали у той стены и стали видеть во сне... И пошло молвой по округе, что на монастырской стене – живой Георгий и даже движет глазами.*²⁴ И в этом отрывке Шмелев с сочувствием подчеркивает живоподобную манеру письма своего героя. «Бледный лик» и «синие глаза-звезды» – приметы совсем не иконного письма, а скорее искусства серебряного века; они заставляют вспомнить не икону, а некоторые произведения, например, Врубеля. Как бы ни был прекрасен, с мирской точки зрения, изображенный Ильей Георгий Победоносец, он написан, как явствует из отрывка, натуралистично, настоящие же икона и фреска чуждаются «живости», натурализма,²⁵ психологизма и внешней красоты. И уж совсем сом-

²² Там же. С. 284.

²³ Там же. С. 291–292.

²⁴ Там же. С. 291. Этот художественный эффект, когда глаза изображенного на иконе или портрете как бы движутся вслед за зрителем, можно наблюдать довольно часто, и он не раз описан искусствоведами.

²⁵ Характерно, что змею Илья пририсовал голову старого барина Жеребца, в непотребствах которого он был вынужден участвовать в детстве. И здесь перед нами интересное противоречие: по замыслу художника в лице Жеребца св. Георгий поражает блудный грех, но лик

нительная рекомендация фрески – ее не молитвенная притягательность для послушниц. То, что они подолгу простаивали перед ней, видели ее во сне, говорит только о том, что изображенный Ильей Георгий вызывает у зрителя **душевные** чувства любования, восхищения, даже тонкой чувственности, в которых нет духовной трезвости, и нет молитвы ко святому великомученику. Попросту говоря, роспись не выполняет своего главного задания, своей душевностью и эстетизмом она «работает» даже против своего молитвенного призвания и скорее вводит в искушение, чем удаляет и избавляет от него.

Новый сюжетный поворот в повести Шмелева – тайная любовь Ильи к молодой барыне Анастасии с лицом *еще никем не написанной Мадонны* и синими глазами, льющими «неиспиаемую» радость и святое сияние. Это те самые глаза, которые ранее, еще до знакомства с Анастасией, дважды озаряли его в видении. По просьбе барина он пишет живописный портрет барыни в овальной раме. Согласно сюжету повести Илья написал гениальный портрет, который позже называли *второй неразгаданной Моной Лизой*. Все обращают внимание на необыкновенные синие глаза и на радость в лице, на *тихий восторг просыпающейся женщины*, называют ее *радостной королевой-девочкой*, но вместе с тем замечают в уголках губ *горечь и затаившееся страдание*.²⁶

Вместе с портретом на заранее заготовленной доске молодой художник тайно создает икону Богородицы, на которую переносит девственно чистый «нездешний лик» барыни. Перед кончиной Илья завещал икону монастырю. Шмелев следующим образом описывает это произведение своего героя и реакцию первых зрителей: *Приказал Илья снять покрывало, и увидели все Святую с золотой чашей. Лик Богоматери был у нее – дивно-прекрасный! – снежно-белый убрус, осыпанный играющими жемчугами и бирюзой, и «поражающие» – показалось дьячку – глаза. Подивился Каплюга, почему без Младенца писана, не уставно, но смотрел и не мог отвести взора. И совсем убогий, полунемой, кривоногий скотник Степашка смотрел и сказал – радостная*.²⁷ Называлась эта икона у Ильи – *Неупиваемая Чаша*.

Здесь надо сделать небольшое отступление и коротко рассказать об **исторической** серпуховской чудотворной иконе с таким названием. Один отставной солдат страдал недугом винопития. По причине непомерного пьянства у него отнялись ноги. Но Бог не оставил падшего, и однажды во сне бывший солдат увидел благолепного старца, повелевшего ему отправиться в го-

великомученика по-мужски привлекателен для молодых послушниц, он вызывает у них чувственные мечтания, т. е. две части одной композиции по своему содержанию и воздействию на зрителя находятся в оппозиции друг к другу.

²⁶ Там же. С. 254.

²⁷ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 303.

род Серпухов, в монастырь Пресвятой Богородицы и отслужить молебен перед иконой Божией Матери *Неупиваемая Чаша*, чтобы исцелиться. И вот едва ли не на четвереньках несчастный из Тульской губернии отправляется в Серпухов. В монастыре он попросил отслужить молебен перед иконой *Неупиваемая Чаша*, но о такой иконе в монастыре никто не слышал. В проходе между храмом и ризницей висела потемневшая, преданная забвению икона. И тогда кому-то из благочестивых людей Господь послал счастливую мысль: не есть ли это тот самый образ, о котором рассказывает солдат. С удивлением на обратной стороне темной иконы обнаружили надпись: *Неупиваемая Чаша*. После молебна перед образом отставной солдат исцелился от двух недугов: и от болезни ног, и от страсти пьянства. Случилось это в 1878 году. Весть о новоявленной чудотворной иконе разнеслась по всей округе, а затем и по всей России. Страдающие недугом пьянства, их матери, жены и близкие потекли нескончаемым потоком в Серпухов к чудотворной иконе, чтобы вознести молитвы об исцелении от тяжкого и постыдного недуга.²⁸

Композиция явленной Серпуховской чудотворной иконы в общих чертах напоминает иконографию образа Божией Матери *Знамение* (тип *Оранта*). Богоматерь изображается с воздетыми в молении руками, поясное же изображение Младенца пишется не в мандорле, как на иконе *Знамение*, а в евхаристической чаше, стоящей на престоле перед Богородицей.²⁹

Герой Шмелева изменяет композицию реальной иконы и тем самым вносит свое понимание в иконографию и богословское значение образа. В монастыре, естественно, не без смущения подивились непривычной иконогра-

²⁸ См. Сказание об иконе Божией Матери «Неупиваемая Чаша». Как молиться об исцелении от недуга пьянства. Чебоксары, 1994.

²⁹ Иконография образа восходит к прославленной иконе Богоматери, явившейся в 304 году в городе Никее – месте проведения двух Вселенских Соборов. История ее вкратце такова. Во время осады города один из его жителей и защитников, некий Константин, в порыве неразумного гнева разбил икону Божией Матери камнем. Ночью во сне этому человеку явилась Богородица и предупредила об ожидающем его наказании. Но кошунник не покаялся, а на следующий день, когда он взобрался на стену для отражения атак неприятеля, вражеский камень сразил его в голову. Об этом чуде было рассказано на одном из заседаний I Вселенского Собора, и было постановлено воспевать перед чудотворною иконою – в соответствии с ее иконографией – *Бысть чрево Твое святая трапеза* (см. Сказания о чудотворных иконах Богоматери и Ея милостях роду человеческому. С. 324). Можно отметить такие отличия между *Неупиваемой Чашей* и ее древним прототипом. На Никейской иконе голова Богоматери немного склонена влево, на Серпуховской она смотрит прямо на молящихся; на древней иконе левая рука Младенца опущена в чашу, правая благословляет народ, на новоявленной же – Младенец изображен как и Богородительница с воздетыми дланями; на первой иконе возле чаши на столике изображается держава, на второй – ее не пишут. Как можно видеть, расхождения в иконографии двух икон довольно заметны и символически значимы.

фии – Богоматерь с чашей, но без Младенца. Однако приняли предсмертный дар Ильи, а один иеромонах даже нашел объяснение новшеству: *Чаша сия и есть Младенец. Писали древние христиане знаком: писали Рыбу и Дверь, и Лозу Виноградную, – знамение сокровенное от злых.*³⁰ Икону освятили, но поставили все же не в храме, а в трапезной.³¹

На иконе Ильи всех особенно поражают синие *невиданные глаза, как свет живой и неописуемо радостный лик*, – то, к чему и стремился Илья в своем произведении. Икона Богоматери скоро начинает являться во сне сестрам обители, эти явления записывают. Не заставило себя ждать и явное чудо. Больной отставной солдат приходит в монастырь.³² Только идет он у Шмелева не из Ефремовского уезда Тульской губернии, как в Сказании об иконе, а возвращается домой после Севастопольской кампании. Значит, писатель сдвигает первое чудо исцеления на тридцать лет вглубь истории и относит его не к 1878 году, а ко второй половине 50-х годов. Шмелев дает ему, безымянному, имя – Мартын Кораблев. Ничего не сказано у Шмелева и о пьянственной страсти солдата. И вот является Мартыну во сне икона Пресвятой Девы с Золотой Чашей, любовно повелевает перенести образ в соборный храм, отслужить водосвятный молебен и обещает исцеление.

После свершившегося чуда в монастырь прибывает архиерей. Он также долго не может отвести глаз от радостного лика Богоматери и следующими словами одобряет икону: *Не по уставу писано; но выражение великого Смысла явно.* Архиерей повелевает своему мастеру *до лика не прикасаясь, изобразить Младенца в чаше стоящего: будет сия икона по ликописному списку – Знамение.*³³ Что и было сделано: *Прибыл в обитель ученый иконо-*

³⁰ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 304.

³¹ Напомним, что историческая *Неупиваемая Чаша* находилась также не в храме, а в переходе из церкви в ризницу.

³² В этой части повести Шмелев из области чистого художественного вымысла переходит к описанию событий, которые имеют исторические реалии и не могут не вызвать в памяти читателя все связанное с обретением известной на всю Россию чудотворной Серпуховской иконы Божией Матери *Неупиваемая Чаша*. Конечно, в своей романтической повести писатель не хотел ограничивать себя историческими фактами. Он переделывает Сказание о чудотворной иконе, обращаясь с ним как с литературным источником, внося в реальные события некоторые новые детали, переосмысляя известные факты и «расцвечивая» их психологическими подробностями, «развивая», украшая и романтизируя их.

³³ Здесь, конечно, кроется иконографическая ошибка: описанная икона в окончательном своем варианте никак не может быть образом *Знамения*. На иконе Божией Матери *Знамение* (явлена в Новгороде в 1170 г.) Младенец изображается в круге славы на груди Богородицы. Этот иконографический тип запечатлел момент Благовещения: Младенец еще не родился, но Он уже изображен, ибо Его рождение возведено Архангелом и подтверждено сошествием

писный мастер и дописал Младенца на святом Лоне в чаше. И положили годовое чествование месяца ноября в двадцать седьмый день.³⁴ Так икона Ильи по своей композиции совпала с реальной иконой *Неупиваемая Чаша*. Писатель не объясняет, каким образом узнали, что чудотворная икона особенно часто помогает в исцелении от пьянственной страсти, но скоро это открылось, и народ стал считать ее своей и даже «наименовал по-своему – *Упиваемая Чаша*».³⁵

Как уже отмечалось, через всю повесть проходит одна тема: соотношение иконописи и живописи и столкновение иконописца и живописца в личности героя. Илья Шаронов считает себя иконописцем и берется за роспись храмов, за написание церковных икон, но читатель видит по тексту повести, что получают у него картины. Шмелевский герой живет в первой половине XIX века, но его представления об иконописи характерны скорее для конца XIX – начала XX века, для эпохи Врубеля, Васнецова и Нестерова с их настенными росписями и иконами. Как можно понять из повести, это представления и самого Шмелева. Суть их состояла в том, что иконопись и живопись, иконописный и живописный образы не различались. Фактически живопись подменяла иконопись, но в сознании общества эта откровенная живопись, часто очень далекая от истинной иконописи, воспринималась как церковная иконопись, как церковный образ. Неканоничность и даже антииконичность подавляющего большинства храмовых росписей XIX века прослеживается по многим направлениям. Можно начать с техники: в традиционной иконописи употребляли только темпера, – здесь пишут либо маслом, либо в смешанной технике; там фрески пишут по сырой штукатурке, – здесь по сухой, на особым способом приготовленном грунте; там пишут на иконной доске, – здесь на холсте; там избегают анатомии, всякого натурализма и «естественности», – здесь стремятся к ним; там чуждаются психологизма, – здесь ищут к нему все возможные пути; там пишут неотмирный лик, – здесь живое земное лицо; там помышляют о духовной красоте, – здесь все силы отдают изображению душевной, анатомической и физиологической, внешней красоты; там никогда не используют натурщиц для икон Божией Матери, – здесь совершается не-

Святого Духа. Смысл же иконы *Неупиваемая Чаша* совсем другой и связан с Евхаристией, а не с Благовещением.

³⁴ Там же. С. 306. Здесь Шмелев также отступил от исторических реалий: 27 ноября (10 дек. по нов. стилю) Церковью совершается празднование иконы Божией Матери *Знамение* (Новгородской). В тот же день празднуется явление других чудотворных икон *Знамение*: Курской, Абалацкой, Царскосельской и Серафимо-Понетаевской. Празднование же иконе *Неупиваемая Чаша* совершается 5/18 мая.

³⁵ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 305.

слыханное дело: для икон Приснодевы позируют выбранные художниками (в соответствии с их представлениями о красоте) женщины, иногда возлюбленные, даже любовницы; там мастера придерживались предания и канона в области иконографии, – здесь художники придумывают по своему усмотрению новые невиданные сюжеты, а древние и привычные, иногда доведенные до совершенства композиции, ухудшают своими нововведениями, лишь бы сказать **свое** слово, показать свое творческое «я»; там стремятся постом и молитвой очистить свою душу, чтобы узреть неотмирный образ, – здесь целиком полагаются на талант, технику, вдохновение, на удачно выбранную привлекательную модель. Все это говорится здесь не как обвинение в адрес этих художников, а как констатация факта. Многие художники, даже церковные, вплоть до начала XX века не понимали, не знали и не хотели знать древнерусскую иконопись. В соответствии с расхожими представлениями того времени о прогрессе она была для них пройденным этапом. Они полагали, что делают доброе дело и даже ставили себе в заслугу, что иногда у них можно обнаружить какие-то далекие и слабые отголоски знакомства с древнерусским искусством.

Одним из первых, кто трезво и справедливо оценил церковные росписи конца XIX века, был П. А. Флоренский. Позволим себе привести большую цитату: «Соборный разум Церкви не может не спросить Врубеля, Васнецова, Нестерова и других новых иконописцев, сознают ли они, что изображают не что-то, вообразившееся и сочиненное ими, а некоторую в самом деле существующую реальность и что об этой реальности они сказали или правду, и тогда дали ряд первоначальных икон, – кстати сказать, численно превосходящих все, что узрели святые иконописцы на всем протяжении Церковной истории, – или неправду... Искание современными художниками модели при писании священных изображений уже само по себе есть доказательство, что они не видят явственно – изображаемого ими неземного образа: а если бы видели ясно, то всякий посторонний образ, да к тому же образ иного порядка, иного мира, был бы помехой, а не подспорьем тому, духовному созерцанию. Думается, большинство художников, ни ясно, ни неясно, просто ничего не видят, а слегка преобразуют внешний образ согласно полусознательным воспоминаниям о Богоматерних иконах и, смешивая уставную истину с собственным самочинием, зная, что они делают, дерзают надписать имя Богоматери. Но если они не могут удостоверить правдивости своего изображения и даже сами в себе в том не уверены, то разве это не значит, что они притязают *свидетельствовать* о сомнительном, берут на себя ответственнейшее дело святых Отцов и, не будучи таковыми, самозванствуют и даже лжесвидетельствуют?.. (И такие) произведения кисти не только стоят в храмах, но и пред-

полагают все культовые действия, воздаваемые иконам. Между тем, именно иконы — это возвещение истины всякому, даже безграмотному... иная же современная икона есть провозглашаемое в Храме всенародно вопиющее лжесвидетельство».³⁶ Каким бы строгим ни показался этот суд, он богословски обоснован, точен, справедлив и не нуждается в комментариях.

Шмелевского иконописца, пожалуй, нельзя судить так строго. С детства его одолевала тяга к живописи, к портрету, максимально передающему внешнее сходство, физическую и душевную красоту человека. И никто, даже Арефий, не открыл ему глаза на существование другой — духовной красоты. Италия же только укрепила Илью в его устремлениях. Молодой художник в своем увлечении живописью уже не понимает и не чувствует, что человек ищет в иконе не внешней красоты, не совершенных форм и тем более не веселых, ласковых лиц, и не они его радуют. Молящийся ждет утешения и духовной радости, и строгий лик Спасителя, Богоматери или святого тут не помеха; напротив, — строгий иконный лик своей просветленной неотмирностью, которой чужды всякая физиология и психология, помогает человеку обрести другую радость, — ту, которую дает Христос, ту, которую «никто не отнимет» (Ин.16:22). Православная аскетика не отрицает радости. И один из излюбленных жанров православных песнопений — акафист — содержит в себе 144 возгласа-призыва «Радуйся!», но обращен он не к человеку, а к Спасителю, Богородице, святому или к чудотворной иконе. Путь же христианина Православие описывает как шествие между сокрушением и плачем о своих грехах и радостной надеждой на спасение и вечную жизнь. Уклон в ту или иную сторону одинаково опасен для человека. Поэтому противопоставление строгости и радости, проходящее через всю повесть, совершенно искусственно, когда мы говорим об иконах, но герой писателя этого не замечает.

Надо отметить очевидное: герой Шмелева при написании иконы идет не по пути узрения небесного первообраза умными очами сердца, а по пути поиска земной красоты, которую он, идеализируя, пытается возвести на степень Божественной. По этому пути шло искусство Возрождения, которое было убеждено в том, что идеализация земной красоты автоматически и неизбежно приводит к открытию красоты Божественной, красоты святости. В образе Ильи Шмелев показал слабое место религиозного искусства «серебряного века», для которого путь изображения святости лежал не только через идеализацию физической красоты, но и через ее имитацию и подделку. В повести Шмелева несколько раз проскальзывает эта идея. Например, барин наряжает Соньку Лупоглазую греческой поэссой Сафо: она надевает белые

³⁶ П. А. Флоренский. *Собрание сочинений в четырех томах*. М., 1994–1999. Т. 2. С. 457–458.

одежды, распускает волосы по плечам, надевает на голову золотой обруч и сандалии на ноги. И вот Шмелев описывает реакцию Ильи на этот маскарад: *Вся в белом была Сафо, как отроковица на иконе... И любил смотреть на нее Илья: будто святая.*³⁷ Оказывается, святость подделать легко, во всяком случае в глазах отрока, начинающего живописца.³⁸ В Италии Илья написал очень красивую «церковную картину» мученицы Цецилии. Реакция Терминелли также характерна: *Она – святая.* Святой же она кажется, как можно понять по контексту, только потому, что изображена удивительно красивой.

Чтобы оправдать прием изображения Анастасии в виде Богородицы, писатель с сочувствием рисует образ молодой барыни. Она не только удивительно красива. Устами своих персонажей Шмелев называет ее святой. Даже спустя многое время после кончины Анастасии, уже в начале XX века, сторож вспоминает и говорит посетителям усадьбы о сохранившемся предании: *Святой жизни будто была* (Анастасия – В. Л.). *Старики сказывали.*³⁹ Святой называет ее и хранитель сельских преданий дьячок Капелюга. В 1905 году парни, добираясь до могилы Жеребца, разбили много надгробий на кладбище, но гроб Анастасии за ее святую жизнь не тронули. Здесь надо сказать, что история русской святости знает святых мирян. Среди женщин это прежде всего Иулиания Лазаревская, которая была замужем, воспитала детей, а потом была прославлена в лике святых (житие ее написал родной сын). Но, конечно, народ называл Анастасию святой не в каноническом смысле. В предании засвидетельствована ее чистая, благочестивая жизнь и христианское терпение. Отметим и еще один важный мотив в описании портрета Анастасии: сторож, показывающий гостям удивительное произведение, снимает его с гвоздя и держит так, *будто хочет благословить* зрителей, как иконой святого, добавим мы.⁴⁰ Мотив святости возникает в повести и в эпизоде написания портрета и иконы: Илья смотрел в глаза Анастасии и видел в них *необъятность святого света.*⁴¹ Здесь можно отметить несколько сниженный контекст, в который заключено представление о Божественном свете. Этот не-

³⁷ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 262.

³⁸ Однако, вся история искусства и литературы свидетельствует, что святость подделать невозможно. Существуют литературно-художественные образы святых, но они, как правило, бледны и неубедительны, им не веришь. Святость требует для себя особого жанра – жития, а не романа или повести. Также и в изобразительном искусстве святость требует иконы, а не живописной картины.

³⁹ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 256.

⁴⁰ Там же. С. 255.

⁴¹ Там же. С. 299.

тварный свет Господь показал избранным апостолам на Фаворе. Этот свет показал Мотовилову прп. Серафим Саровский. Наконец, это свет символически изображается на иконах в виде сияющих золотых нимбов. Но только глаза, одни глаза не способны излучать нетварный свет. Здесь онтологичность подменяется психологизмом. Но мотив святости героини был необходим писателю, чтобы отметить особый характер женщины, послужившей моделью для иконы Ильи. Хотя, как уже говорилось, для написания иконы модель не нужна, отметим, что **женщина** в принципе не может послужить моделью для изображения **Приснодевы**.

Шмелев сочувственно пишет о последней иконе Ильи, на которой запечатлен радостный лик и синие глаза Анастасии, но читатель, знакомый с иконописью, не может не усомниться в чисто **иконных** достоинствах такого образа. Можно начать с того, что у Богородицы на иконе Ильи синие глаза. Однако, православная традиция и иконография говорит о том, что глаза у Богородицы темнокарие. Как сообщает один источник, *очи (у Богородицы) зѣло добре, черне же и благокрасне зѣнницы, такоже и брови*. И дело не только в цвете глаз. Шмелев пишет, что Илья создает на своей иконе *лик нездешний, неземной облик*, но вслед за тем говорит: *Небо, земля и море, тоска ночная и боли жизни, все, чем жил он, — все влил Илья в этот чудесный облик*.⁴² Илья даже стремится вложить в этот «второй образ», т. е. в икону, память о той «далекой за морями» — о своей нежной привязанности в Италии, о Люческе. Здесь мы опять сталкиваемся с известной проблемой: все, что православное предание и подлинники запрещали иконописцу, Илья сознательно пытается вместить в свою икону. Писатель говорит о «неземном», а его герой пишет земное (пусть и преображенное живописным талантом), писатель указывает на «нездешнее», а его Илья обращается как раз к здешнему, посюстороннему, живому.

Мотив живоподобия также проходит через всю повесть. Для Шмелева и его героя само собой разумеется, что одной из целей искусства, в частности искусства портрета, должно быть максимальное внешнее сходство и живость изображения. Мы уже отмечали реакцию артельщиков (посмеялись) на подаренную учителю иконку: **живой** Арефий. В Италии он нарисовал портрет Лючески, и там тоже его товарищи «посмеялись»: она у него **живая**!⁴³ После росписи ляпуновской церкви Илья пишет для барыни образ ее святой покровительницы, и, отмечает Шмелев, с иконы *смотрела Анастасия, как живая*.⁴⁴

⁴² И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 300.

⁴³ Там же. С. 274.

⁴⁴ Там же. С. 288.

Позже этот мотив опять возникает в другом контексте: после того как Илья написал фреску св. вмч. Георгия в монастыре, по округе пошла «молва»: **живой** Георгий даже движет глазами.⁴⁵ Наконец, и в его последнем портрете возлюбленной он добился этого эффекта живоподобия: барыня *на всякого глядит сразу*.⁴⁶ К этой физиологической живости Илья сознательно стремился всю свою недолгую жизнь.

В похвалах, расточаемых писателем иконе, сказались пристрастия самого писателя, его представления об иконописи и живописи, свойственные той эпохе в истории русской культуры, которую принято называть «серебряным веком». Это не икона Богородицы, а стилизованный под икону портрет идеально прекрасной женщины. Такие портреты создавались на протяжении всей эпохи Возрождения. Не случайно свое произведение Илья называет **иконной**, но изображенную именует не Богородицей, а **Мадонной** (портрет же, напомним, посетители усадьбы называют «неразгаданой Моной Лизой»). Два стиля – живописный и иконописный – для него имеют не только стилистически-художественное значение, но и содержательное.⁴⁷ Именованием своей иконы Мадонной, он косвенно признает, что на его иконе изображена не Богородица. Характерно, что на иконе его возлюбленная (Мадонна) радостна, а на портрете (Анастасия) – радостна и вместе с тем трагична. Отметим, что перед тем, как приступить к написанию знаменитого овального портрета, ночью Илья молился не перед им самим написанными иконами, а, как уже отмечалось, *становился в углу перед иконкой, старой, черной, без лика, после отца оставшейся*.⁴⁸ Интересно, что на иконке совсем не видно лика, но молодой художник молится именно перед ней, потому что, очевидно, чувствует благодать исходящую от иконы, несмотря на многолетнюю коросту потемневшей олифы, скрывающей изображение.

Большое значение в повести приобретает мотив влюбленности художника в свою модель. Однако, нельзя не обратить внимания, что в описании чистой любви Ильи к барыни, которая стала взаимной, присутствуют заметные эротические мотивы. Несмотря на то, что Илья питался только хлебом и

⁴⁵ Там же. С. 291.

⁴⁶ Там же. С. 255.

⁴⁷ Вызывает сомнения и сам факт одновременного писания иконы и портрета. Соборными постановлениями иконописцам запрещалось заниматься живописью, и, например, у Лескова в *Запечатленном Ангеле* Севастьян-изограф категорически отказывается писать портрет жены англичанина. Герой же Шмелева чувствует себя прежде всего живописцем и фактически пишет не картину и икону, а живописный реалистический портрет и портрет, стилизованный под икону.

⁴⁸ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 298; выделено мной – В. Л.

водой, во время написания портрета и иконы он испытывает сильные плотские желания. Шмелев описывает их так: *День за днем потянулась эта радостно опаляющая душу пытка... Она приходила к нему в коротком тревожном сне, меняющаяся: то в пурпуре великомученицы Варвары, то в светлой одежде святой Цецилии, то в одеянии Рубенсовой мадонны. Приникала к нему во сне полубогаженная, в пышных тканях прекрасной венецианки, то манила его в аллеях, то лежала раскинутой на греховном ложе. В сладострастной истоме пил Илья ее любовь по ночам – бесплотную, и приходил к ней, не смея взглянуть на чистую.*⁴⁹ Сколько бы здесь ни говорить о чистоте помыслов Ильи и его модели Анастасии, такая чувственность неуместна при написании иконы. Хочет того художник или нет, но эта чувственность незаметно, но неизбежно запечатлется на иконе, хотя, конечно, только духовно трезвое око будет способно ее узреть.

Заметную роль в описании процесса создания портрета играет мотив **пития**. Особенно сильно он звучит во второй части повести, когда Илья возвращается в родное село. И это понятно, поскольку и икона его называется *Неупиваемая Чаша*. На иконе Илья стремится передать «радость неиспиваемую». Как это описывает Шмелев? При написании портрета и иконы Илья *пил неустанно из ее менявшихся глаз, в сладкой истоме пил Илья ее любовь по ночам – бесплотную*, а потом он *вливал все это в икону*.⁵⁰ Илья «пьет» также красоту своей возлюбленной, «пьет» радость, «пьет» из глаз, явленных в видении и т. д. Надо сказать, что мотив духовного пития имеет пасхальную основу (и исторически, и в данном конкретном произведении). Ирмос третьей песни пасхального канона звучит так: *Прїидите пиво пїемъ новое, не ѿ камене неплодна чѣдодѣемое, но нетлѣннїа источникъ изъ гроба ѡдодивша Христа, въ немже оутверждаемсѧ*.⁵¹ Смысл ирмоса в том, что воскресение Христово открыло новый духовный источник бессмертия и вечной жизни; об этом источнике, этой воде Христос говорил самарянке.⁵² Итак, духовное питание, о котором говорит Спаситель, имеет небесное происхождение, это, если можно так сказать, трансцендентный источник и его открывает перед человеком только сам Христос. Здесь мы опять сталкиваемся с известной

⁴⁹ Там же. С. 299. Курсив Шмелева. И такие примеры легко умножить. Приведем только один: *Сладким ядом поил себя (Илья), вызывая ее глаза, пил из них ее светлую душу и опьянялся. До слез, до боли вызывал ее в мыслях и целовал втайне.* (Там же. С. 295.)

⁵⁰ Там же. С. 299, 300. и др.

⁵¹ Канонник. М., 1986. С. 464.

⁵² «Всякий пьющий воду сию, возрадет опять; а кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную», – говорит Христос (Ин.4,13–14).

проблемой: Илья «пьет» из земного источника любви, красоты, страдания и силой таланта стремится преобразить его в духовный небесный источник. По замыслу писателя это ему удалось: он создал живописный шедевр и икону, которая прославилась как чудотворная, но знание законов духовной жизни, знание особенностей иконы и иконопочитания позволяет усомниться в достоверности рассказанного, ведь то, что Илья «вливал» в икону, происходило не из чистого духовного источника, а из земного, отчасти эротического.

Шмелев и его герой уверены, что страстную любовь – эрос (ἔρος) одним лишь актом художественного творчества можно преобразить в Божественный эрос,⁵³ в любовь к Богу, в христианскую любовь – агапэ (ἀγάπη). И здесь перед художником два пути: или умными очами сердца узреть горний Первообраз и воплотить его, или же найти идеальный земной прототип и силой таланта возвести его в первообраз, представить его как первообраз. Очевидно, что Илья пошел по второму пути.

Красоте Шмелев и его герой придают не только эстетическое, но и онтологическое значение. Характерны следующие слова Ильи перед написанием портрета и иконы: *Напишу тебя, не бывшая никогда! И будешь!*⁵⁴ С одной стороны, речь идет просто о том, что и модель и художник умрут, а портрет останется для потомков, останется свидетельством красоты и любви. Барыня, увидев свой портрет, говорит, что он сохранит ее для ее ребенка.⁵⁵ Но с другой стороны, Илья вкладывает в эти слова и более глубокий смысл; в них единственный раз в повести возникает иконичное понимание творчества. Илья как бы узрел небесный архетип в двух бывших ему видениях, а в лице барыни он нашел земной прототип. И вот в своей иконе он хочет возвести этот земной прототип к небесному архетипу, видимый прообраз к горнему

⁵³ В раннехристианские времена в богословии обычно противопоставляли эллинский эрос (любовь между полами) и новозаветную агапэ (христианская любовь). Но, например, у Оригена, свт. Григория Нисского, Дионисия Ареопагита, прп. Максима Исповедника эрос и агапэ иногда отождествляются. Эрос не противопоставляется агапэ, а преобразается и дополняет агапэ; прп. Максим Исповедник употребляет выражение ἔρος τῆς ἀγάπης, говорит об эросе агапэ, эросе христианской любви (см. комментарии А. И. Сидорова в кн. *Творения прп. Максима Исповедника*. Кн. I. М., 1993. С. 267–268). Б. П. Вышеславцев указывает, что платоновское понимание эроса также нельзя свести к чувственной любви. Платон первым попытался вывести эрос из сферы только сексуальных отношений. Ссылаясь на Дионисия Ареопагита и прп. Максима Исповедника, Вышеславцев говорит о возможности и необходимости сублимации эроса, его переориентации на высшие духовные устремления и ценности, вершиной которых он считает обожение человека (см. Б. П. Вышеславцев. *Этика преображенного эроса*. М., 1994. С. 45–50).

⁵⁴ И. С. Шмелев. Цит. произв. С. 298.

⁵⁵ Там же. С. 300.

Первообразу. Эстетика здесь становится средством выявления или проявления онтологии: напишу **небывшую и будешь**, обретешь истинное бытие в мире. Это должна быть Анастасия, которая «умереть не может», т. е. икона Богородицы с ликом барыни.⁵⁶ Этот мотив подчеркнут и именем героини: Анастасия – значит воскресение. Илья своим искусством как бы воскрешает ее для вечной жизни, не только в искусстве, но и в реальной жизни в качестве чудотворной иконы. В упоминавшейся статье О. А. Комков пишет, что Илья во время писания портрета и иконы переживает «античный катарсис чувства, переосмысленный в свете христианского ценностного идеала, своего рода инобытие страсти, изживаемой духовным прозрением».⁵⁷ Мы позволим себе не согласиться с этим мнением. Дело как раз в том, что духовного прозрения у Ильи нет. Если бы оно было, то он написал бы действительно **Лик Богородицы** в соответствии с церковным канонem. А лицо возлюбленной как раз и закрыло для него святой Лик Приснодевы, лишило его истинной онтологичности. Физическая красота, пусть идеализированная и преображенная, заслонила для него красоту духовную, узреваемую не **глазами**, а духовными, умными **очами** сердца. Илья же явно пошел по пути Врубеля, Нестерова или Васнецова. Икона призвана вводить человека в Богообщение, а произведение Ильи настраивает на общение не с Богом, а с человеческой красотой, конечно, сотворенной Богом.

Итак, Шмелев создает образ **иконописца**, что подчеркнуто в повести наличием житийных тем и мотивов, но вместе с тем это образ иконописца новой эпохи, которого точнее было бы назвать **живописцем**. Его иконопись представляет собой религиозную живопись, которая принципиально отличается от традиционной иконописи. Вероятно, не желая того, писатель художественно «доказал», что занятия иконописью и живописью одновременно – несовместимы, т. е. подтвердил существующую многие столетия убежденность в этом самих иконописцев. В некотором смысле живопись в повести «побеждает» иконопись. С другой стороны, надо отметить, что некоторые произведения религиозной живописи действительно прославились в России и других странах как чудотворные иконы, а тем самым конфликт между иконописью и живописью снят самой практикой иконопочитания. Икона Ильи Шаронова и является таким «снятием» противоречия, характерным для религиозного искусства конца XIX – начала XX века.

⁵⁶ Там же. С. 300.

⁵⁷ О. А. Комков. *Образ иконописца в русской художественной традиции («Запечатленный Ангел» Н. С. Лескова и «Неупиваемая Чаша» И. С. Шмелева)*. // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. М., 2001. № 1. С. 131.